III Congresso Nordestino de Ciências da Religião e Teologia

Recife, 8 a 10 de setembro 2016

"Devoções religiosas e pluralismo cultural"

Anais

EM MINAS GERAIS, MUITO ANTES DO CONCÍLIO VATICANO II: UM POSSÍVEL USO DA LÍNGUA VERNÁCULA NO PRÓPRIO DA MISSA EM UM MANUSCRITO MUSICAL DE 1868*

Fernando Lacerda Simões Duarte, PPGMus-UFMG

Paulo Castagna, UNESP

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo discutir o possível uso em missas de músicas contidas em fonte datada de 1868 procedente da cidade de Barão de Cocais – MG. Trata-se de partes vocais com indicações de unidades funcionais musicais correspondentes ao Ordinário da Missa, porém com textos em vernáculo que não correspondem diretamente aos dos livros litúrgicos. Alguns deles são versículos de salmos traduzidos diretamente do hebraico pelo padre Souza Caldas (1762-1814). Assim, questiona-se: que elementos corroboram e quais contrariam a possibilidade do uso deste repertório em missas? Quais os indícios existentes do uso de cantos em vernáculo em missas no século XIX em Minas Gerais? Para responder a tais problemas, foi realizada pesquisa bibliográfica e documental, baseando-se a análise nas noções de sistemas sociais adaptativos de Niklas Luhmann e Walter Buckley, e de práticas e representações de Roger Chartier. A fonte parece resultar da comunicação entre a cidade e o Colégio do Caraça, dirigido pelos religiosos da Congregação da Missão. A aprovação dada pelo bispo de Mariana em 1867 para a publicação de uma coletânea de cânticos desses padres estende para o século XIX os indícios do uso de cânticos espirituais em vernáculo neste período. Os resultados sugerem, entretanto, que a livre adaptação dos cânticos ao Ordinário da missa tenha sido um comportamento aberrante local então tolerado pelo sistema religioso.

Palavras-chave: Música litúrgica. Igreja Católica Romana. Missa em língua vernácula. Congregação da Missão Brasileira.

Introdução

Um dos aspectos mais difundidos do Concílio Vaticano II (1962-1965) foi o incentivo à ampliação do uso da língua vernácula no culto católico com vistas à participação efetiva dos fiéis. Fontes musicais da segunda metade do século XIX e primeira do XX demonstram, entretanto, que músicas em língua vernácula eram cantadas nas missas deste período, os chamados

* Trabalho apresentado no III Congresso Nordestino de Ciências da Religião e Teologia, realizado entre os dias 8 e 10 de setembro de 2016, na UNICAP, Recife. GT 15 – Nem todos os caminhos levam a Roma: continuidades e descontinuidades no Catolicismo no Brasil.

cânticos espirituais ou cantos religiosos populares (DUARTE, 2016a; 2016b).

> O canto religioso popular era, portanto, toda a música vocal escrita em latim ou vernáculo que possuísse texto fácil, capaz de expressar a doutrina da fé católica em melodias simples, mas que guardassem a gravidade e a dignidade da liturgia. Suas características musicais estavam intimamente relacionadas à índole do povo que o compôs. Este canto não poderia guardar características profanas ou teatrais, pelo contrário, seria tão mais santo quanto se aproximasse do cantochão. Poderia ser cantado com acompanhamento instrumental e seu uso era estimulado, sobretudo, nas funções litúrgicas não-solenes e em exercícios de piedade (DUARTE, 2010, p.889).

Recorrendo à legislação eclesiástica a respeito das práticas musicais e à literatura especializada no tema, é possível perceber que este uso era reconhecido pelo sistema católico, desde que na missa baixa (*missa lecta* ou missa rezada), considerada, no século XIX, paralitúrgica:

> a Igreja não proíbe totalmente o canto popular e o sacro na língua vernácula dentro das paredes do templo sagrado, mas tão somente proíbe que esta forma de cantar possa substituir aos cantos litúrgicos e produzir durante as suas funções, como na Missa cantada, nas Vésperas, na benção do Venerável [Santíssimo Sacramento] no lugar do *Tantum ergo*, nas cerimônias da Semana Santa, na procissão de *Corpus Christi*, nos ofícios fúnebres etc. Em outras ocasiões, portanto, como na missa baixa e em todas as funções paralitúrgicas como os exercícios das santas missões, as práticas de piedade do mês mariano e do mês de outubro, as três horas de agonia e hora da Tristeza, a recitação do terço, devoções do presépio, as confraternizações, as procissões privadas de penitência ou de exultação, antes e após as funções litúrgicas, na catequese etc., ainda que se façam com grande solenidade e sejam dirigidas pelo Bispo, tratando-se do culto externo, mas não de culto litúrgico, não há nenhuma lei que proíba o canto popular na língua de uso [vernácula], conforme Decreto da Sagrada Congregação [dos Ritos]: "nas funções paralitúrgicas podem ser cantados cantar hinos devotos e canções aprovadas..., tais cânticos não são minimamente proibidos" [Decr. 3 abr. 1883] (INAMA, LESS, 1892, p.197-198, tradução nossa)[1].

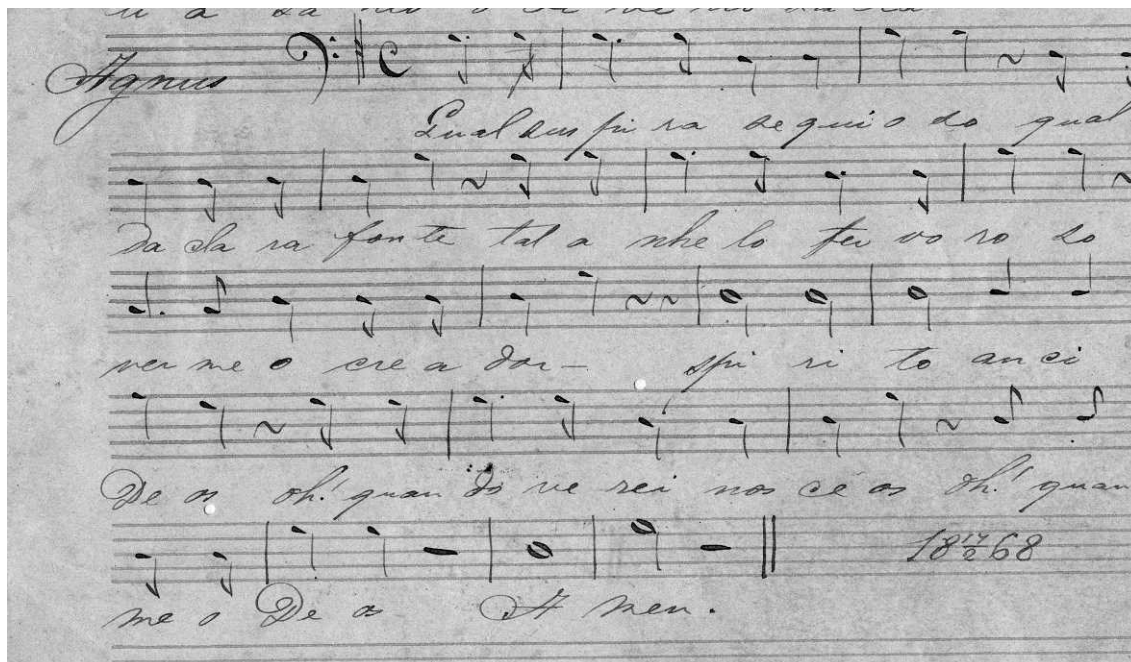
[1] Original: "La Chiesa dunque non proibisce onninamente il canto popolare e il sacro nella lingua del paese entro le mura del sacro tempio, ma vieta soltanto che tale forma di cantare si possa sostituire ai canti liturgici e produrre durante le relative funzioni, come

Em serviços religiosos estritamente litúrgicos, missas e vésperas solenes, o latim era obrigatório. Isto implicava uma proibição completa ao uso da língua vulgar no Ordinário da Missa, uma vez que na missa baixa o Ordinário era somente lido, em conformidade, portanto, com os livros litúrgicos.

Uma fonte musical de 1868, procedente de Barão de Cocais – MG, que consta de três partes vocais, sugere, entretanto, um possível uso do vernáculo nas partes fixas da missa, em contrariedade às normas então vigentes (Fig.1). Estas partes vocais de Voz I, II e Baixo encontram-se hoje recolhidas ao Museu da Música de Mariana, sob o código CDO.02.218 (Coleção Dom Oscar de Oliveira). Apesar de não se tratar de textos estritamente correspondentes aos dos livros litúrgicos, antes do início de cada movimento ou unidade musical estão indicadas as partes do Ordinário da missa: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei* (Fig.1). Além destas unidades que serviriam ao Ordinário da missa, há, nos mesmos documentos, motetos eucarísticos: dois *O Sacrum Convivium* (um em Dó maior, compasso 3/4, e outro em Sol maior, 3/4), um *Ecce Panis Angelorum* (em Mi menor, 4/4) e um *Adoro te supplex, latens deitas* (Dó maior, 4/4). O emprego do latim no repertório destinado à Eucaristia adéqua-se à recomendação de Inama e Less citada anteriormente, corroborando a hipótese de eventual uso litúrgico ou paralitúrgico também das obras em vernáculo, já que todas as obras estão na mesma fonte.

---

nella Messa in canto, al Vespro, alla benedizione col Venerabile in luogo del Tantum ergo, nelle cerimonie della Settimana Santa, nella processione del Corpus Domini, nell'officiatura funebre ecc. In altre occasioni pertanto, come alla messa bassa e in tutte le funzioni estraliturgiche come agli esercizi delle sante missioni, alle pie pratiche del mese mariano e del mese di ottobre, delle tre ore dell'agonia e dell'ora dell'Addolorata, alla recita del rosario, alle divozioni del presepio, delle confraternite, alle processioni private di penitenza o di esultanza, prima e dopo le funzioni liturgiche, alla catechesi, ecc., benchè si facciano con grande solennità e siano dirette persino dal Vescovo, trattandosi bensi di culto esterno, ma non di culto liturgico, non vi è legge alenna che proibisca il canto popolare nella lingua di uso. Ciò si ricava da un Decreto della S. Congregazione 'nelle funzioni estraliturgiche si possono cantare inni divoti e canzoni approvate..., tali cantiche non sono menomamente proibite' [S. C. dei R. 3 apr. 1883]".

Figura 1 – Detalhes da datação (17 fev. 1868) e título da unidade musical *Agnus Dei* da parte de 2ª voz da Missa (1868, p. 5)

Fonte: Museu da Música de Mariana, CDO.02.218 CUn

Nossos estudos mais recentes têm posto à prova representações solidamente estabelecidas no tocante à ruptura desencadeada pelo Concílio Vaticano II na língua litúrgica (DUARTE, 2016a; 2016b), considerando-se tais representações "o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado" (CHARTIER, 2002, p.20). Já a fonte musical em questão neste trabalho sugere não mais uma negociação ou adaptação em relação às normas eclesiásticas do período, mas seu claro descumprimento. Assim, questiona-se: que elementos corroboram e quais contrariam a possibilidade do uso deste repertório em missas? Quais os indícios existentes do uso de cantos em vernáculo em missas no século XIX em Minas Gerais?

Para responder a tais problemas, foi realizada pesquisa bibliográfica e documental. Os resultados obtidos em documentos eclesiásticos, nesta e em outras fontes musicais em acervos de setenta cidades brasileiras, além da bibliografia baseia-se nas noções de sistemas sociais adaptativos de Niklas Luhmann (1995) e Walter Buckley ([1971]), bem como na distinção

entre práticas e representações propostas por Roger Chartier (2002). A distinção, por vezes radical, entre as narrativas do passado e aquilo que elas buscam representar ilustram a comparação possível entre determinadas fontes musicais e aquilo que a historiografia da música e os documentos eclesiásticos oficiais buscaram legar ao presente.

A possibilidade de metas e comportamentos aberrantes coexistirem em um mesmo meio social, o que distingue as práticas de algumas representações, também encontra respaldo teórico na abordagem de grupos sociais como sistemas complexos proposta por Walter Buckley ([1971]). Segundo este autor, os chamados comportamentos aberrantes não são apenas tolerados por que há certo nível de resiliência nos sistemas sociais, mas porque esta situação lhes garante a necessária diversidade interna para os momentos em que estes precisem se recriar. Deste modo, é possível observar processos de negociação e relações de poder, sejam elas claramente enunciadas nestes processos ou subjacentes a eles. Tanto Buckley, quanto Luhmann (1995) destacam como fator essencial de todo sistema social sua constante comunicação com o entorno. A partir dela o sistema pode optar por transformar-se ou manter suas características. Em suma, a abordagem sistêmica aqui adotada procura integrar as fontes musicais em questão à história do catolicismo, bem como analisar o sistema religioso nas relações que este estabelecia com o entorno, para que só então resulte das fontes uma narratividade coerente. Inicialmente, apresenta-se uma descrição pormenorizada da fonte em questão, comparando-a a outras fontes que possam ajudar na compreensão da obra musical. Passa-se então ao estudo do modelo musical vigente no catolicismo neste período e finalmente, à hipótese de seu possível uso ritual.

Sobre a Missa de Barão de Cocais

O fundo Barão de Cocais, da coleção Dom Oscar de Oliveira do Museu da Música de Mariana (codificado como CDO.02) foi oferecido à Arquidiocese de Mariana em 1969 por José Henrique Ângelo, de João Henrique Ângelo (falecido em 1940) e neto de João Ângelo Pereira (falecido em 20/11/1898), todos atuantes em corporações musicais de Barão de Cocais. Esse fundo foi inicialmente organizado e catalogado pelo Padre José de Almeida Penalva (Campinas, 1924 - Curitiba, 2002), em trabalho publicado em sua forma resumida no jornal marianense *O Arquidiocesano* (PENALVA, 1972) e em sua forma completa nos *Cadernos do Studium Theologicum de Curitiba* (PENALVA, 1973), nenhum deles com referencia específica à Missa em questão.

A fonte CDO.02.218 CUn foi copiada em 17 de fevereiro de 1868 em bifólios horizontais de 31,1 x 21,5 cm, com 12 pentagramas pautados em todas as páginas com tinta roxa, provavelmente com auxílio de um rastrum ou rastral (pena de 5 pontas comercializado nos séculos XVIII e XIX para esse fim), mas aparentemente por algum sistema de confecção em série, devido à simetria das linhas. O mesmo papel, posição horizontal, cor e número de pentagramas por página, além de caligrafia próxima (em alguns casos idêntica) à da fonte CDO.02.218 CUn figura em sete outras fontes do Museu da Música de Mariana (todas do fundo Barão de Cocais), conforme o quadro 1.

Quadro 1 – Cópias do Museu da Música de Mariana (todas do fundo Barão de Cocais) que utilizam mesmo papel, posição horizontal, cor e número de pentagramas por página e caligrafia próxima à da fonte CDO.02.218 CUn.

Código	Obras	Autor	Copista normalizado	Data
CDO.02.189 C20	*Credo*	João de Deus de Castro Lobo	sem indicação	sem indicação

CDO.02.211 C03 CDO.02.211 C05	Ofício de Domingo de Ramos	sem indicação	João Batista Militão	06/03/1869
CDO.02.227 C03	*Libera me*	José Maurício Nunes Garcia	sem indicação	sem indicação
CDO.02.340 CUn	Missa	sem indicação	sem indicação	sem indicação
CDO.02.351 CUn	Missa (em latim)	sem indicação	sem indicação	06/06/1867
CDO.02.388 CUn	Ladainha	sem indicação	sem indicação	sem indicação
CDO.02.445 CUn	dois *Lauda Sion* e uma *Salve Regina*	sem indicação	sem indicação	sem indicação

A única cópia feita em papel com 12 pentagramas roxos por página (porém em orientação vertical), cuja caligrafia não corresponde à das cópias indicadas no Quadro 1 é CDO.02.499 CUn, que contém um Credo sem indicação de autoria, copiado em São João do Morro Grande (atual Barão de Cocais) por Padre Mendes, em 1919. Existem, no entanto, cinco outras cópias no Museu da Música de Mariana (todas também do fundo Barão de Cocais) assinadas por João Batista Militão, além da já referida CDO.02.211 C03, cujas caligrafias são compatíveis com a utilizada na fonte CDO.02.218 CUn, mas que não utilizam o mesmo papel, posição horizontal, cor e número de pentagramas por página que o das fontes CDO.02.211 C03 e CDO.02.218 CUn, conforme o Quadro 2.

Quadro 2 – Cópias de João Batista Militão no Museu da Música de Mariana (todas do fundo Barão de Cocais), cuja caligrafia é compatível com a utilizada na fonte CDO.02.218 CUn. Somente em CDO.02.211 C03 foram utilizados mesmo papel, posição horizontal, cor e número de pentagramas por página que o da fonte CDO.02.218 CUn.

Código	**Obras**	**Autor**	**Copista não normalizado**	**Data**
CDO.02.119 C03	*Ave maris stella*	sem indicação	J. B. Militão	28/06/1869

CDO.02.158 CUn	*Asperges me*, *Tantum ergo* e duas Missas	sem indicação	J. B. Militão	25/06/1870
CDO.02.211 C03	Ofício de Domingo de Ramos	sem indicação	João Baptista Militão	06/03/1869
CDO.02.226 C05	*Subvenite*	sem indicação	J. B. Militão	sem indicação
CDO.02.236 C02	*Memento*	sem indicação	João Baptista Militão	11/03/1869
CDO.02.253 C05	*Pange lingua*	sem indicação	J. B. Militão	05/07/1867

Uma caligrafia compatível entre as fontes dos Quadros 1 e 2, a utilização do mesmo papel e tipo de pentagramas em CDO.02.211 C03, a proximidade e a forma de registro das datas aponta para João Batista Militão como o provável copista da Missa de CDO.02.218 CUn e das demais cópias com pentagrama roxo do fundo Barão de Cocais. Não existem informações disponíveis sobre esse músico na literatura musicológica e seu nome não aparece nas buscas em jornais disponibilizados na Hemeroteca Digital Brasileira. Tudo o que se sabe por ora, sobre Militão, é sua atuação entre 1867 e 1870, provavelmente junto a corporações musicais de João do Morro Grande e, devido à presença de pelo menos 12 cópias de sua lavra no fundo Barão de Cocais, o fato de João Ângelo Pereira (ou, menos provavelmente seus descendentes) ter adquirido ou herdado algumas fontes ou parte de seu arquivo musical.

Surpreendentemente, a fonte CDO.01.234 C01 do Museu da Música (fundo Mariana), copiada em 23 de fevereiro de 1868 por copista não identificado, mas com idêntica caligrafia, papel e pentagramas da fonte CDO.02.218 CUn, contém uma parte de voz aguda (cujo nome não está indicado) de dois *O Sacrum convivum*, um *Ecce panis angelorum* e um *Adoro Te suplex, latens deitas*, todos sem indicação de autoria, mas perfeitamente correspondentes aos da fonte CDO.02.218 CUn. Tudo indica que essa parte vocal hoje em CDO.01.234 C01, copiada apenas seis dias após a data que figura na fonte CDO.02.218 CUn, tenha pertencido a esta,

mas foi deslocada do fundo Barão de Cocais para o fundo Mariana durante a própria organização do acervo na década de 1970, conforme outros casos já documentados por Paulo Castagna (2010). Também existe, no fundo Mariana, a fonte CDO.01.234 C02 que contém o mesmo *O Sacrum convivium* (Dó maior, 3/4) de CDO.02.218 CUn, mas copiada por outro copista, além de um *Pange lingua* e um *Tantum ergo* de autoria de um "Padre Hermann". Infelizmente, não foi possível encontrar, até o presente, outras folhas faltantes da fonte CDO.02.218 CUn no fundo Mariana ou em outros fundos do Museu da Música, mas a localização de CDO.01.234 C01 levanta a possibilidade de que isso ainda seja possível.

A *Missa* de Barão de Cocais e as autocompreensões do catolicismo

O título *Missa* é o primeiro indício de que a fonte possa ter tido uso ritual nas partes fixas da celebração católica (Fig.2).

Figura 2 – Detalhe do título *Missa* na parte de baixo, do título da unidade musical *Kyrie* e indicação do número de página (MISSA, 1868, p.5). Tal numeração equivale às das demais partes vocais.

Localização: Museu da Música de Mariana, CDO.02.218.

Os textos das músicas não correspondem, como foi dito anteriormente, aos textos do *Ordo Missae*. Alguns deles são salmos, mas dois deles – *Sanctus-Benedictus* – não foi possível identificar. Transcritos a seguir (Tab.3), é possível notar uma relação entre o *éthos* do texto da *Missa* e o Ordinário oficial, por exemplo, a noção de arrependimento ou pedido de misericórdia no *Kyrie*, o júbilo do *Gloria* etc. Em pesquisa bibliográfica foi possível perceber grande proximidade entre os *Salmos de Davi vertidos*

para o ritmo português do padre António Pereira de Souza Caldas (1762-1814). Deste modo, a transcrição apresentada a seguir compara os textos da missa de Barão de Cocais e os Salmos do livro de Souza Caldas (1820).

Quadro 3 – *Missa* (1868) de Barão de Cocais: Transcrição atualizada do manuscrito e das fontes impressas do padre Souza Caldas (1820; PSALMO VIII, 1834).

***Missa* de Barão de Cocais**	
Kyrie	
MMM CDO.02.218	**Sousa Caldas – Salmo VIII – *Domine, dominus noster, quam...* (PSALMO VIII, 1834, p.22-23)**
Sobre Céus se eleva Tua inefável grandeza, E por modos mil entoa Toda vasta natureza. Os meninos que de leite Molham os beiços recentes, Suas línguas inocentes Desatam para louvar-te. Amém.	2. Sobre Céus sobe e se eleva Tua inefável grandeza, E por modos mil a entoa Toda a vasta natureza. 3. Os meninos, que de leite Molham os beiços recentes, Suas línguas inocentes Desatam para louvar-te.
Gloria	
MMM CDO.02.218	**Sousa Caldas (1820, p.130) – Salmo XXVIII – *Afferte Domino, filii Dei***
Trazei glória a Deus Seus louvores entoai, Té aos astros exaltai Deus da terra e dos Céus. De procelas rodeada, Sobre as águas retumbou A voz de Deus, irada, Céus e mares abalou. Amém.	2. Trazei glória ao nosso Deus Seus louvores entoai, Té os astros exaltai O Deus da Terra e dos Céus. 3. De procelas rodeada, Sobre as águas retumbou A voz de Deus, grande e irada, Céus e mares abalou.
Credo	
MMM CDO.02.218	**Sousa Caldas (1820, p.400-401) – Salmo CIV – *Confitemini Domino, et invocate***
Vossas liras afinai A Deus vosso criador Invocai, Povo, e louvai; Suas obras com fervor. Doces salmos e cantares Ofertai-lhe com ternura, Deponde n'Ele os pesares: Soe sua formosura. Amém.	1. Vossas liras afinai, O Deus vosso criador Invocai, Povo, e louvai; Suas obras com fervor Às nações anunciai. 2. Doces salmos e cantares Ofertai-lhe com ternura, Deponde n'Ele os pesares: Soe sua formosura. Nos Céus, na Terra, e nos Mares.
Sanctus	

MMM CDO.02.218	
Nos Céus e na terra Louvores entoemos Ao Santo dos Santos Venite, adoremos. No pão sacramentado Jesus confessemos Com fé sempre viva Venite, adoremos. Amém.	
Benedictus	
MMM CDO.02.218	
Bendito seja o Senhor Que tanto amor nos mostrou, Que para nos recolher O amante peito rasgou. Foi daquele coração Que, com mais feliz invento, Da eucaristia saiu O Divino Sacramento. Amém.	
Agnus Dei	
MMM CDO.02.218	**Sousa Caldas (1820, p.194) – Salmo XLI – *Quemadmodum desiderato cervus***
Qual suspira sequioso Lasso cervo da clara fonte, Tal anelo fervoroso Por ver meu criador. Meu espírito ansioso Teve sede de seu Deus. Oh! Quando verei nos Céus A face de meu Deus. Amém.	1. Qual suspira sequioso Lasso cervo da clara fonte, Tal anelo fervoroso Por ver o meu criador. Meu espírito ansioso Teve sede de seu Deus; Ah! Quando verei nos Céus A face de meu Senhor.

Observada a enorme semelhança entre os textos, parece não restar dúvidas de que o texto tenha sido extraído das traduções dos Salmos para língua vernácula pelo padre Souza Caldas décadas antes da confecção da fonte musical. Há de se destacar alguns pontos interessantes envolvidos nesta escolha. A poesia de padre Caldas representa uma vertente iluminista não somente do catolicismo, mas também da poesia retórica:

> Por poesia retórica entende-se aqui o verso que se propõe abertamente ensinar, persuadir, moralizar; em suma, incutir um complexo de idéias e sentimentos. O Iluminismo favorecia o gosto pedagógico, ministrando o útil, enquanto cabia ao idílio árcade providenciar o agradável. Com o nosso hibridismo

> ilustrado-religioso do começo do século XIX, é o poema sacro, moralizante ou patriótico que vai substituir as tiradas em prol das luzes do século anterior. Legíveis, nesse espírito, são as traduções dos Salmos e as Poesias Sacras e Profanas do Padre Sousa Caldas (Rio, 1762-1814), autor de uma significativa "Ode ao Homem Selvagem"; e as paráfrases dos Provérbios e do livro de Jó de Elói Ottoni (1764-1851). Sousa Caldas, sem dúvida superior a Ottoni, pela fluência e correção da linguagem, molda os versículos em estrofes neoclássicas dando a medida do sincretismo literário da época (BOSI, 2006, p.81-82).

As poesias de padre Caldas estão ligadas diretamente ao catolicismo iluminista, muito difundido no Brasil em inícios do século XIX. Sua *Ode ao Homem Selvagem* o aproxima do pensamento de Jean-Jacques Rousseau. Esta aproximação não foi simples coincidência, como se percebe na descrição a seguir de sua prisão pelo Santo Ofício Português:

> Com a *Viradeira* ocorrida após a destituição do Marquês de Pombal, os livros proibidos proliferavam em Coimbra, e a simples posse era sancionada pelo Santo Ofício. Alguns estudantes foram alvo de processos persecutórios, entre os quais alguns brasileiros que estavam mais vulneráveis que os outros, longe da terra natal e privados do apoio dos parentes chegados onde pudessem procurar alguma proteção. Desprotegidos e vítimas de delação foram presos três estudantes oriundos do Brasil: António Pereira de Sousa Caldas (1762-1814), o *Caldinhas*, que em 1778, tinha iniciado o curso de Matemática, cuja frequência no primeiro ano se exigia para os candidatos ao curso de Cânones; António de Morais e Silva (1755-1824) estudante de Cânones; e Francisco de Mello Franco (1757-1823), natural de Paracatú, Minas Gerais (MARTINS, 2012).

A prisão lhe rendeu um processo de catequização forçada. Sua *Ode ao homem selvagem* foi publicada, entretanto, posteriormente a tal processo. Percebe-se que, ao tempo da prisão de Caldas, filosofia naturalista, ciência, religião e talvez até maçonaria não eram elementos totalmente excludentes entre si para alguns acadêmicos. No catolicismo iluminista, Deus seria como um grande relojoeiro e a sociedade funcionaria a partir de suas engrenagens (WERNET, 1987, p. 27-28). Aos padres caberia a função de transmitir, sobretudo, ensinamentos morais. Contra essa autocompreensão viria a se insurgir o Ultramontanismo, que:

> A partir da segunda década do século XIX o episcopado brasileiro já estava em grande parte influenciado por essa mentalidade, o que gerou resistência de parte do episcopado em submeter-se ao Estado. Destacavam-se como defensores dos ideais ultramontanos e antimaçônicos os seguintes bispos: D. Antônio Ferreira Viçoso, bispo de Mariana MG; D. Antônio Joaquim de Melo, bispo de São Paulo SP e D. Romualdo Antônio de Seixas, arcebispo da Bahia e depois, em um segundo momento, D. Antônio de Macedo Costa, bispo do Pará; D. Sebastião Laranjeira, bispo do Rio Grande do Sul e D. Vital de Oliveira, bispo de Olinda.
> Se entre o episcopado havia um certo consenso, entre o clero em geral não havia predominância das concepções ultramontanas, principalmente pelo fato de que grande parte deste clero ter sido influenciado por ideias liberais oriundas principalmente do Seminário de Olinda e pela formação praticada em São Paulo, antes da reforma de D. Joaquim de Melo (SOARES, 2014, p.21).

O conflito entre os catolicismos iluminista e romanizado se devia a uma série de questões, sobretudo à obediência ao papa, dedicação exclusiva dos clérigos às atividades religiosas, celibato clerical, moralização do clero e da sociedade, além da transcendência da instituição religiosa em relação ao poder secular (WERNET, 1987). A autocompreensão iluminista somente viria a ser abandonada definitivamente nos anos 1870, com a hegemonia da Romanização entre os clérigos. Restariam, entretanto, resquícios deste pensamento entre a elite brasileira em finais do século XIX:

> Diferentemente do que pregava a Igreja, ser católico para parte da elite brasileira fosse ela política ou econômica, era cumprir os sacramentos, mas, ao mesmo tempo, defender suas idéias liberais influenciadas pelo pensamento político e filosófico dos séculos XVIII e XIX. Eram, geralmente, indivíduos que abraçaram os ideais iluministas ou ainda eram partidários do modelo constitucionalista estadunidense. Para eles não havia incompatibilidade entre a liberdade e a racionalidade pregada pelos filósofos e pensadores e o catolicismo. Afinal o próprio Deus havia dado liberdade para os indivíduos fazerem opção por um determinado caminho. Um indivíduo poderia muito bem ser católico e defender posições como a liberdade religiosa, o fim do sistema de padroado régio, que sacramentava, entre outras coisas, a união entre a Igreja e o Estado, o fim do casamento civil e mesmo o fim do celibato. Esse tipo de catolicismo se inspirava nas teorias de alguns religiosos e leigos muito criticados e

> combatidos pelo grupo conservador da instituição católica na França, na Itália e na Alemanha (SANTOS, 2011, p.4).

Neste cenário de oposição entre duas autocompreensões, a música litúrgica também viria a sofrer impactos, porém mais tarde, com a promulgação do *motu proprio* de Pio X, sobre a música sacra, em 1903. Contudo, antes disto existiram esforços para que a música sacra se afastasse consideravelmente da secular, principalmente da ópera e da música sinfônica (metas musicais que serão analisadas mais adiante). É possível perceber na fonte musical procedente de Barão de Cocais certa aproximação do estilo dos compositores europeus do período Clássico, sobretudo pela quadratura das frases musicais e pelo emprego de cromatismos. De posse de tais informações literomusicais, cabe agora confrontar o eventual uso ritual desta fonte as normas do sistema religioso católico acerca da música e do uso do vernáculo.

O uso do vernáculo nas metas musicais católicas

Ao longo da história, o uso da língua vernácula nos serviços religiosos católicos foi tema reiteradamente discutido em sínodos e concílios. No século XVI, no Concílio de Trento, o uso do vernáculo foi associado ao protestantismo. Semelhante exortação foi feita por Fridericus Nausea, bispo de Vienne (França) contra *cantilenas istas germanicas* utilizadas pelos protestantes em suas igrejas. No século XVII, a Constituição "*Piae sollicitudinis studio*" de Alexandre VII (1655-1667) tinha alcance universal e acrescia à legislação já vigente um novo ponto: "a natureza da língua do texto contra a contaminação pelas canções em língua vulgar que invadem os templos, não sem a influência da pseudo-reforma protestante" (ROMITA, 1947, p.79, tradução nossa)[2]. Já no século XVIII, talvez por conta de o

[2] Original (texto completo): "Demum in quinta paragrapho normae communes promulgationes traduntur. [...] Huius constitutionis momentum neminem fugit sive quoad materiam sive quoad formam. Puntum novum a legislatore firmatum est: natura

protestantismo já não representar a mesma ameaça dos séculos anteriores, o Concílio de Baltimore, de 1791, permitiu o uso de alguns cânticos em língua vernácula. Décadas antes, o Concílio de Tarragona, de 1738, já havia permitido o uso do vernáculo em alguns cantos, condicionando-o à autorização da autoridade eclesiástica local, mas prescrevia que se tomasse especial cuidado com a missa solene e as ocasiões em que o Santíssimo Sacramento fosse exposto (ACTA ET DECRETA, 1870, p. 787-788). Texto semelhante é o do Concílio Provincial de Haloscsa, Hungria, de 1863, mas que incentivava o uso dos cânticos conhecidos pelos fiéis. Um caso particularmente interessante diz respeito aos *Noëls*, canções sacras natalinas em língua vernácula – semelhantemente ao *villancico* e à folia nos países ibéricos – aprovados durante o Concílio de Avignon, na França, de 1598, mas proibidas em Concílio na mesma cidade, em 1725, em razão da deturpação que os textos sofriam (ROMITA, 1947, p.70-88). Merece ainda particular destaque o Concílio de Praga, de 1869:

> Canções sacras em língua vulgar criadas especialmente para as funções litúrgicas de menor solenidade e para os ofícios cotidianos não apenas são admissíveis, como esperamos fortemente que párocos e mestres de coro as promovam. Elas tocam ternamente as mentes, e a fé e o amor e saciam abundantemente de afeto (ROMITA, 1947, p.108-109, tradução nossa)[3].

Assim, não há que se falar em uma completa negação ao uso da língua vernácula no século XIX, mas tão somente sua limitação nos ritos solenes, conforme sugeriram Inama e Less (1892) em finais do século XIX, ao defenderem a Restauração musical católica. Esta restauração não significava apenas o resgate de elementos musicais do passado (cantochão

lingua textus contra contaminationes cantionum lingua vulgari, quae hoc tempore templum invaserat, non sine influxu pseudo-reformationis protestanticae".

[3] Original (texto completo): "Conc. prov. Pragense a. 1860 [...] Cantiones sacras lingua vulgari conditas praesertim in minoribus cultus divini solemnitatibus et officiis quotidianis non tantum admittimus, sed etiam summopere optamus, ut parochum et chori rectorum pia sollicitudine in populo promoveantur. Tenerrime enim mentes afficiuntur, et fidei, amoris et compunctionis affectus uberrime eliciuntur, si fere totius coetus religiosi voces uno ore et corde cursum ascendunt ad thronum gratiae et divinae misericordiae".

e polifonia renascentista), mas seu principal objetivo era restaurar a música dos serviços religiosos ao seu lugar de dignidade nos templos. Este movimento partia de uma representação de decadência da música litúrgica no século XIX a partir do que julgavam ser sua contaminação pela ópera. Tal representação e propostas de restauração iam ao encontro das expectativas da Romanização, que pretendia um catolicismo que transcendesse as questões seculares, além da máxima uniformidade dos ritos nos serviços religiosos com base no modelo tridentino, censurando inclusive, manifestações do catolicismo popular. Assim, o movimento restaurista foi definitivamente reconhecido pela Sé Romana por meio do *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*" de Pio X, promulgado em 1903. Este documento, que se propunha ser um código jurídico de música sacra, revela um aspecto fundamental da Romanização: um aumento considerável do controle do sistema religioso por meio da passagem do tipo weberiano tradicional ao racional-legal, ou seja, pautado pela norma, a ponto de termos classificado as normas de Pio X como um controle normativo das práticas musicais católicas (DUARTE, 2016b). Há de se notar, entretanto, que o *motu proprio* permitia o uso dos cânticos espirituais ou cantos religiosos populares em língua vernácula desde que em procissões ou fora dos serviços estritamente litúrgicos. Observa-se que a divisão entre liturgia e paraliturgia remete diretamente àquela feita por Inama e Less (1892): missas e ofícios solenes, bem como os serviços religiosos com exposição do Santíssimo Sacramento eram considerados solenes. Nas missas baixas ou rezadas – que não contavam com diácono, concelebrante e serviço coral – ficou subentendido ser possível o uso dos cânticos em vernáculo, de tal maneira que coletâneas de cânticos em língua vernácula se difundiram amplamente no Brasil na primeira metade do século XX, como foi possível demonstrar em investigação de doutorado sobre as práticas musicais deste período (DUARTE, 2016b).

Encontrando um elo: os padres lazaristas

Ainda no século XIX observam-se, entretanto, esforços de restauração da música litúrgica inspirados em movimentos europeus. Dentre eles destaca-se o frustrado *Projeto do Regulamento de Música Sacra da Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro*, de 1898. Neste projeto o canto em vernáculo seria limitado às "funções não estritamente litúrgicas" (GOLDBERG, 2006, p.147), remetendo novamente à distinção de Inama e Less (1892). Outras iniciativas, como foi o caso de uma publicação da coletânea de cânticos em língua vernácula *Benedicte* por frei Pedro Sinzig, em 1899, sugerem que os defensores da restauração musical não viam a língua vernácula como uma ameaça, mas tão somente como uma simplificação dos ritos, razão pela qual não era tolerado nas solenidades. O maior problema estava, na concepção de tais especialistas em música sacra, na influência dos teatros sobre os templos.

Em 1867, isto é, três décadas antes da publicação de *Benedicte* e *Hosana*, de Sinzig, da Harpa de Sião de João Batista Lehmann – que viria a se tornar a coletânea de cantos sacros mais representativa da primeira metade do século XX – e praticamente um século antes do Concílio Vaticano II, os padres da Congregação da Missão Brasileira publicavam a primeira edição de *Canticos espirituaes*. Publicaram ainda *Canticos Sagrados à duas ou tres Vozes com Acompanhamento de Piano ou Órgão*, em 1875 (CANTICOS SAGRADOS, 1875). Em pesquisa de campo em acervos foi possível acessar esta última coletânea de 1875 e tão somente a quinta edição da coletânea *Canticos espirituaes*, de 1910. Nesta última é possível perceber a manutenção de diversos cânticos ali recolhidos até o presente sugerindo, portanto, uma continuidade nas práticas musicais católicas de um século e meio (DUARTE, 2016a). Na aprovação eclesiástica dada pelo bispo de Mariana à primeira edição de *Canticos espirituaes* é possível perceber não somente o uso desta coletânea em missas baixas, como

também que o costume de cantar música religiosa em língua vernácula estava há muito estabelecido em Minas Gerais:

> Tendo feito examinar esta collecção de Canticos sagrados por sacerdotes pios e intelligentes, e havendo-nos elles informado que nada ha aqui contra a Fé e bons costumes, mas que antes o seu uso será de utilidade e augmentará a devoção, e evitará nas familias o uso de cantigas profanas, e ás vezes pouco decentes, não só lhe damos approvação, mas ainda mesmo recommendamos o seu uso aos Fieis, assim nas casas particulares, como nas egrejas, como é costume no nosso Bispado. Nesta collecção se achão muitos hymnos em louvor do SS. Sacramento que *podem servir para de preparação e acção de graças para a Comunhão*, hymnos a Nossa Senhora na sua Conceição immaculada, nas suas Dôres, etc.; hymnos a outros Santos, e mais hymnos do officio Canonico paraphraseados, e enriquecidos com Indulgencias dos Summos Pontifices. [...]Dada esta no Seminario do Caraça, aos 6 de Maio de 1867. + ANTONIO, Bispo de Marianna no Brasil. (CANTICOS ESPIRITUAES, [1910]: contracapa, itálico nosso).

Indicações para antes ou para depois do sermão ou da comunhão ao longo da coletânea sugerem o uso dos cânticos em língua vernácula em missas baixas. Note-se que a preocupação do bispo Dom Antônio Ferreira Viçoso, ele próprio, da Congregação da Missão, com a preservação dos costumes (moralização) era tipicamente ultramontana. Segundo Gustavo Oliveira (2015), a nomeação de Viçoso para o bispado de Mariana sugere o bom relacionamento do Império brasileiro com a Congregação da Missão, apesar do posicionamento contrário do poder secular à autocompreensão ultramontana no século XIX. A moralização do clero foi uma preocupação bastante evidente de Viçoso, revelando mais uma vez sua vertente ultramontana: em seus documentos, descrevia as falhas morais de uma série de padres, tais como "ignorante e avarento" e principalmente aqueles que desrespeitavam o celibato, cerca de 30% do clero local (OLIVEIRA, 2015, p.171-172). Apesar dos esforços ultramontanos dos lazaristas, estes foram bastante práticos e liberais em relação às músicas recolhidas à sua coletânea, tendo se valido de melodias populares europeias. Este fato lhes rendeu não poucas críticas dos partidários da Restauração musical católica:

> Com um pouco de jeito conseguiram até cantar, nas igrejas [cariocas], melodias profanas, e mesmo teatrais, de Pergolesi, Cimarosa, Jomelli, substituindo as palavras originais por um texto sacro [...]. E não foram somente os leigos que assim procederam. Os "Cânticos espirituais", coligidos pelos Padres da Missão Brasileira, em edição de Garnier, contêm de preferência cantos profanos e de óperas de Mozart, Haydn, Rossini, Weber, Bellini, Meyerbeer, Lambelotte, Herman, Nicou-Cheron e outros. Bastava o chapéu novo dum texto sacro para tornar "espiritual" uma ária, uma cavatina, um coro de ópera (SCHUBERT, 1980, p.21).

Liberais no tocante às melodias, tanto mais estes religiosos o foram na escolha do tradutor do texto, tendo adotado em *Canticos espirituaes* (1910) várias traduções dos salmos do padre Caldas. Todos estes elementos sugerem a ligação entre a Congregação da Missão e os manuscritos de Barão de Cocais. Além disto, os padres da Congregação da Missão Brasileira ou padres lazaristas assumiram a direção do Santuário do Caraça, em 1820, fundando ali um colégio – praticamente à mesma distância do centro das cidades de Santa Bárbara e Barão de Cocais. Em conversa com uma das moradoras de Barão de Cocais, filha da antiga regente do coral da igreja matriz, veio a confirmação da ligação entre os padres da Missão Brasileira e a cidade: grande parte dos jovens de Barão de Cocais estudava no colégio do Caraça. Recolhida ao Museu da Música de Mariana, a fonte CDO.05.088 C02 ilustra a difusão das obras recolhidas ou difundidas pelos religiosos lazaristas. Trata-se de cópia de um *Tantum ergo* com indicação de local "Caraça", mas que integra o fundo documental de Barra Longa, cidade localizada a aproximadamente setenta quilômetros de Santa Bárbara. A obra é o *Tantum ergo (IV)*, sem autoria identificada, *presente no Novo Methodo de Musica Vocal* do padre lazarista Luís Gonzaga Boavida (1890, p.108-109). Igualmente, uma cópia de *Plorans ploravit* (CDO.02.116 C02), de João de Deus de Castro Lobo (1749-1832), datada de 1868, tem como indicação de local "Caraça" recolhida ao fundo Barão de Cocais, comprovando a ligação musical entre o colégio e a cidade.

Esta ligação se confirma, finalmente, ao comparar algumas fontes documentais recolhidas à biblioteca do Caraça e o manuscrito da *Missa* aqui estudado. Inicialmente, o *Adoro te supplex*, que só consta em uma das partes vocais de Barão de Cocais corresponde à voz mais grave do arranjo da obra de Padre Hermann, transcrita mais tarde no *Novo Methodo de Musica Vocal* do padre Boavida, em 1890 (Fig.3). O salmo XLII traduzido por Caldas diretamente do hebraico também foi incorporado ao cântico *Desejos do céo*, que integra a coletânea *Canticos Espirituaes* (1910, p.31), porém com melodia diversa daquela que se encontra no manuscrito da *Missa* de Barão de Cocais (Fig.4). Considerando, entretanto, o fato de a versão de Caldas ter uma versificação que facilita adaptações de músicas, não parece impossível que o texto tivesse se difundido na região graças aos padres da Missão e tivesse sido readaptado localmente em Barão de Cocais com outra melodia.

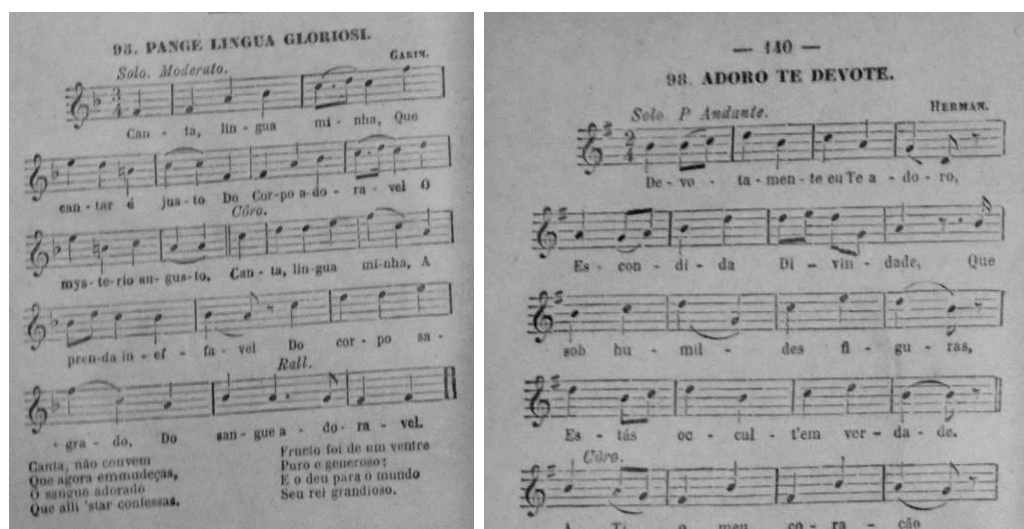
Figura 3 – Transcrição dos compassos iniciais do *Adoro te supplex* e arranjo constante do *Novo Methodo de Musica Vocal* dos lazaristas

Fonte: Site do Museu da Música de Mariana ([20--]); [BOAVIDA], 1890, p.102)

Figura 4 – Compassos iniciais da primeira voz do *Agnus Dei* da *Missa* (1868) de Barão de Cocais transcritos no catálogo do Museu da Música de Mariana ([200-]), com texto dos salmos traduzidos por Sousa Caldas e o texto equivalente em *Canticos Espirituaes* (1910, p.31-33)

Fonte: Catálogo do Museu da Música de Mariana ([200-]); *Canticos Espirituaes* (1910, p.31-33)

Finalmente, um *Pange lingua* e um *Adoro te devote* em língua vernácula constantes dos *Canticos Espirituaes* da Congregação da Missão sugerem certa negociação em relação às normas romanas, que eram taxativas no que diz respeito ao uso do latim nos ritos ligados à Eucaristia (Fig.5). Esta prática que se tornou comum após o Concílio Vaticano II, sobretudo no Hinário Litúrgico da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (DUARTE, 2016b), foi reiterada ao longo da referida coletânea, tanto em relação aos cânticos eucarísticos, quanto aos marianos e de outras festividades.

Figura 5 – *Pange lingua gloriosi* em vernáculo

Fonte: *Canticos Espirituaes* (1910, p.134-140)

Finalmente, há de se notar que a semelhança entre as melodias das unidades musicais da *Missa* de Barão de Cocais e a seleção de compositores clássicos e românticos pela Congregação da Missão reforça a aproximação entre as práticas musicais do Colégio do Caraça e as da cidade.

Considerações finais

Como resposta aos problemas formulados neste trabalho, é possível afirmar que a aprovação eclesiástica de Dom Viçoso à coletânea *Canticos Espirituaes* dos padres da Congregação da Missão Brasileira sugere que o canto religioso em vernáculo era prática comum no século XIX em Minas Gerais. A referida coleção de cânticos veio a reforçar esta prática. Eis aí o primeiro elemento que corrobora a possibilidade de os manuscritos musicais com a Missa em vernáculo terem tido uso litúrgico. A semelhança entre o estilo das composições e dos textos com aqueles encontrados na coletânea dos lazaristas, bem como a coincidência do arranjo de um dos motetos em língua latina com o livro do padre Luís Gonzaga Boavida reforçam igualmente tal possibilidade.

A ausência de qualquer outro exemplo semelhante em fontes musicais ou na literatura, bem como legislação eclesiástica vigente, que prescrevia para as funções solenes o uso exclusivo da língua latina contraria a possibilidade do uso dos salmos em língua vernácula em substituição às partes fixas da missa. A tradução de motetos eucarísticos em *Canticos Espirituais* revela, entretanto, certa negociação em relação às normas romanas. Reafirmando os dizeres de Buckley ([1971]), tal comportamento aberrante conferiu ao sistema religioso um grau de diversidade interna que depois viria a se tornar mais difundido na primeira metade do século XX, mas principalmente após o Concílio Vaticano II, quando o uso do vernáculo foi definitivamente ampliado.

Caso a Missa de Barão de Cocais tenha sido realmente utilizada em algum serviço religioso, ainda que em missas baixas (paraliturgia), é importante afirmar que se tratava de um comportamento aberrante, contrário às normas, mas talvez tolerado pelo clero local. A necessidade de normas coibindo determinadas práticas sugere, por si só, a existência delas. Este argumento reforça um possível uso ritual da missa em Barão de Cocais.

Finalmente, há de se observar que a Romanização, que haveria de instituir um rígido controle racional-legal do sistema religioso ainda se encontrava em desenvolvimento no Brasil. Já a restauração musical – à qual caberia o papel de censurar práticas musicais por meio de um rígido controle normativo – só se estabeleceria de fato, no Brasil, após o Concílio Plenário Brasileiro de 1939, muito tempo depois da promulgação do *motu proprio* de Pio X. Assim, parece possível que neste ambiente de controle ainda pautado pela tradição, no qual as memórias locais se conservavam com maior liberdade, a Missa de Barão de Cocais tenha sido executada nos ritos, reforçando a máxima que dá título ao Grupo de Trabalho no qual este foi apresentado: nem todos os caminhos levam a Roma. Independentemente de sua execução, a presença de cantos em língua vernácula desde o século XIX revelam clara continuidade com o presente, processo que talvez se estenda por pelo menos um século e meio,

contrariando a representação de que o Concílio Vaticano II teria provocado uma ruptura no tocante ao idioma dos textos dos cantos.

Referências

ACTA ET DECRETA: Sacrorum Conciliorum recentiorum. v.1. Friburgi - Brisgoviae: Sumtibus Herder, 1870. (Collectio Lacensis).

BIBLIOTECA NACIONAL (BRASIL). Hemeroteca Digital Brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/uf.aspx>. Acesso em 10 de agosto de 2016.

[BOAVIDA, Padre Luiz Gonzaga] Pe. L. G. B. *Novo Methodo de Musica Vocal*: para collegios e casas de educação. Rio de Janeiro: Garnier, 1890. Disponível em: < http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11689472/>. Acesso em 13 jul. 2016.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUCKLEY, Walter. *A sociologia e a moderna teoria dos sistemas*. São Paulo: EdUSP, [1971].

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CANTICOS ESPIRITUAES *colligidos pelos padres da Congregação da Missão Brasileira impressos com a approvação do Ex.mo Sr. Bispo de Mariana*. 5.ed. São Paulo: A. Campos, [1910]. Partitura.

CALDAS, Padre Sousa. *Psalmos de David vertidos em rhythmo portuguez*. Notas e observações: Francisco de Borja Garção-Stockler. Paris: Officina de P. N. Rougeron, 1820. (Obras poéticas do Rev.do Antonio Pereira de Souza Caldas, v.1).

CASTAGNA, Paulo. Do arquivo da catedral ao Museu da Música de Mariana. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 8., Juiz de Fora, 2008. *Anais*. Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010. p.72-106.

CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. A língua vernácula na música católica no Brasil desde o século XIX: cânticos espirituais e as representações

acerca da participação ativa dos fiéis nos ritos religiosos [no prelo]. *Opus*, Belo Horizonte, v.22, n.2, 2016a.

_____. Canto Religioso Popular Católico: O porta-voz de mudanças?. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 20., Florianópolis. *Anais.* Florianópolis: ANPPOM, 2010. p.888-892.

______. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2016b.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6., 2004, Juiz de Fora. Anais... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.138-173.

INAMA, G. B.; LESS, M. *La musica ecclesiastica secondo la voluntá della chiesa*: Istruzione per i capi coro e per i sacerdoti. Trento: Strad. Tip. G. B. Monauni, Ed., 1892.

LUHMANN, Niklas. *Social Systems*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1995.

MARTINS, Décio Ruivo. Brasileiros na Reforma Pombalina: criando novos caminhos entre da Ciência entre Portugal e o Brasil. In: BERNARDES, José Augusto Cardoso, PAIVA, José Pedro (coord.). *A Universidade de Coimbra e o Brasil: percurso iconobibliográfico*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. p.29-64. Disponível em: <http://www.uc.pt/org/historia_ ciencia_na_uc/Textos/brasileiros/bras>. Acesso em 12 mai. 2016.

MISSA. Partes vocais: voz I, II e baixo vocal. Manuscrito. Copista não identificado. Recolhida ao Museu da Música de Mariana, Código: CDO.02.218. [Barão de Cocais]: [s.n.], 1868.

MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA. *Base de dados*. Mariana: Fundação cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana. [20--]. Disponível em: <http://www.mmmariana.com.br/site/pesquisabasica.asp>. Acesso em 10 mar. 2016.

OLIVEIRA, Gustavo de Souza. *Aspectos do ultramontanismo oitocentista*: Antônio Ferreira Viçoso e a Congregação da Missão em Portugal e no Brasil (1811-1875). 2015. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia, e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

PENALVA, José de Almeida. Informe sobre acervo de música sacra dos séc. XVIII e XIX encontrado em Barão de Cocais (Minas Gerais) do Arquivo Eclesiástico de Mariana. *O Arquidiocesano*, Mariana, a.14, n.684, p.2, 22 out. 1972 e ano 14, n.685, p.2 e 4, 29 out. 1972.

______. Informe sobre acervo de música sacra dos séc. XVIII e XIX encontrado em Barão de Cocais (Minas Gerais) do Arquivo Eclesiástico de Mariana. Cadernos, Curitiba, Studium Theologicum, v.1, n.4, p.2-56, 1973.

PSALMO VIII; [trad.] Padre Caldas. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n.16, p.1, 20 nov. 1834.

ROMITA, Sac. Florentius. *Jus Musicae Liturgicae*. Roma: Edizioni Liturgiche, 1947.

SANTOS, Israel Silva dos. Catolicismo: identidade e significado no Brasil do século XIX. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais*. São Paulo: ANPUH, 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300193778_ARQUIVO_artigoanpuh.pdf>. Acesso em 14 mai. 2016.

SCHUBERT, Mons. Guilherme. *Música sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910*. In: COSTA, Luiz Antônio Severo da et al. Brasil 1900-1910. v.2. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1980. p.11-46.

SOARES, Edvaldo. *Pensamento católico brasileiro*: influências e tendências. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

WERNET, Augustin. *A Igreja Paulista no Século XIX*: A reforma de D. Antônio Joaquim de Melo (1851-1861). São Paulo: Ática, 1987.